



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Gry w dramat" w najnowszym scenopisarstwie rosyjskim

Author: Lidia Mięowska

Citation style: Mięowska Lidia. (2004). "Gry w dramat" w najnowszym scenopisarstwie rosyjskim. W: H. Mazurek (red.), "Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich" (S. 221-231). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

LIDIA MIĘSOWSKA

„Gry w dramat” w najnowszym scenopisarstwie rosyjskim

Działalność kulturalna człowieka od zarania jego dziejów związana była w mniejszym lub większym stopniu ze zjawiskiem gry, zabawy, dialogowości czy cytowania, które dziś nazywa się intertekstualnością. Bywało tak nawet wtedy, gdy sami autorzy nie uświadamiali sobie tych procesów i zjawisk, uczestnicząc w nich poniekąd mimowolnie. Zapewne z tego wywodzą się w literaturze współczesnej pamiętne hasła o „wyczerpaniu literatury”, o niemożności stworzenia dzieła oryginalnego, jedyne i niepowtarzalnego.

Stwierdzenie faktu, że „wszystko już było”, nie przekreśla jednak możliwości doszukania się w dzisiejszej literaturze dzieł ciekawych, zaskakujących kombinacją form, motywów i obrazów, zakorzenionych w świadomości odbiorców. Od wieków przecież literatura jest grą pewnych archetypów, mitów, schematów i w ten sposób kreuje coraz to inne rzeczywistości, nakłada je na siebie, mnoży w założonym przez autora celu.

W 1976 roku Robert Detweiler słusznie zauważył, że:

W pewnym sensie można oczywiście całą literaturę nazwać zabawą. Skoro literatura jest zmysleniem, skoro tworzy i rozwija iluzję, to postępuje tak samo jak inne formy zabawy: dzięki użyciu wyobraźni, i nade wszystko języka, kreuje inny, nierealny świat, by bawić, zajmować, uspokajać, uczyć i inspirować zarówno autora, jak i jego czytelników. **Literatura jest przede wszystkim skomplikowanym sposobem udawania, a udawanie jest podstawowym składnikiem gier i zabaw.**¹

¹ R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. Tłum. J. Wiśniewski. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 403. Podkr. – L.M.

Te słowa znalazły się w szkicu dotyczącym problemu gier i zabaw we współczesnej beletrystyce amerykańskiej. I choć autor nie odnosił się tam do twórczości dramaturgicznej, to jednak jego rozstrzygnięcia i uwagi z całą pewnością do takiej działalności odnieść można, a wręcz należy. Szczególnie po to, by zapłacić lukę powstałą na polu badawczym dramatu jako dzieła autonomicznego, nie wypełniającego tylko i wyłącznie roli służebnej wobec teatru. Na tę sytuację milczenia o dramacie dziele literackim, dramacie do czytania, złożyło się wiele czynników, z których jeden jest tutaj wielce istotny, mianowicie: problem gry. W pisarstwie dramaturgicznym wydaje się on bowiem na tyle oczywisty, że rzadko bierze się go na warsztat literaturoznawczy. A przecież specyfika literatury najnowszej, z lat 80. i 90. XX stulecia, stawia tę „oczywistość” dramatycznej kategorii gry pod znakiem zapytania, szczególnie dzięki szerokiemu zastosowaniu kategorii gry w literaturze i literaturoznawstwie postmodernistycznym.

Mówiąc o scenopisarstwie najnowszym w Rosji, nie sposób oddzielić je od popularnych tam, szczególnie w ostatnich dwóch, trzech dekadach, tendencji postmodernistycznych, rozumianych na swój, iście rosyjski sposób.

Wydaje się bowiem, że za naszą wschodnią granicą postmodernizm zrobił karierę raczej na poziomie rozważań krytycznoliterackich. Z samym procesem literackim, szczególnie dramatopisarstwem, ma – jak sądzę – mniej wspólnego, aniżeli sugerują badacze. Mimo to w najnowszych sztukach rosyjskich wskazać można pewne punkty styczne z postmodernistycznymi rozwiązaniami formalnymi, a więc z poetyką raczej niż z myślą filozoficzną, światopoglądem postmodernistycznym, jaki prezentują jego zachodni przedstawiciele².

Postmodernistyczne eksperymenty formalne, do jakich uciekają się młodzi dramaturdzy, ujawniają się w sposób niezwykle jaskrawy na poziomie tzw. zewnętrzności dramatu. Oznacza to, że nie czytając jeszcze tekstu, ujrzyć i odczuć możemy grę, jaką prowadzi z nami pisarz. Brak podziału tekstu na typowe akty i sceny, zastępowanie ich obrazami, scenkami, rozdziałami, częściami bądźż tekstem ciągłym nie jest wprawdzie rozwiązaniem nowym, ale w dramaturgii ostatnich lat przybiera zaskakująco skrajne formy. Niejednokrotnie występują częste przemieszczenia akcentu z tekstu głównego na tekst poboczny: zachwiane zostają ich proporcje ilościowe i jakościowe, w wyniku czego dominują didaskalia, w których nierzadko umieszczone zostaje działanie, „dzianie się” dramatu.

Odrzucenie tradycyjnych rozgraniczeń – warto zacytować tu Elinor Fuchs – [...], wchłanianie ciągle nowych technik teatralnych i stylów – oto cechy

² Zob. np. М. Липовецкий: *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург 1997; И. Скоропанова: *Русская постмодернистская литература*. Москва 1999; И. Ильин: *Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва 2001; В. Курицын: *Русский литературный постмодернизм*. Москва 2001.

charakterystyczne teatru postmodernistycznego. [...] postmodernizm polega właśnie na zaniku obowiązujących wcześniej granic.³

Odnutowywane w omawianych dalej tekstach zjawiska są bez wątpienia symptomem przekraczania granic rodzajowych. Podczas lektury tekstów rodzi się bowiem pytanie: czy mamy tu jeszcze do czynienia z dramatem? Czy formy dramatyczne, które ciągle zmierzają w stronę epiki, nie powinny może przyjąć innej nazwy? Odpowiedzi na tak postawiony problem na razie nie ma. Są za to utwory – świadectwa śmiałych procesów epizacyjnych współczesnej dramaturgii.

Obok uświadomienia sobie obecności przebudowanej, czy raczej zdeformowanej zewnętrznej strony tekstu, wskazującej na ucieczkę w kierunku prozy, należy także mocno zaakcentować fakt, że struktura współczesnego dramatu, odzwierciedlająca najczęściej kondycję współczesnego człowieka, jest pokawałkowana, rozbita, zdekonstruowana jak jego życie, jak cały otaczający go świat. Trudno więc – w utworze będącym odbiciem takiego stanu rzeczy – doszukać się typowych zdarzeń, akcji, punktu kulminacyjnego i wszelkich innych tradycyjnie rozumianych elementów tekstu dramaturgicznego, które łączyłyby go w jedną logiczną, ale i stylistyczną całość.

Michaił Ugarow (1956), Nikołaj Kolada (1957), Aleksiej Szypienko (1961), i ich młodszy – acz niejednokrotnie już utytułowani – koledzy, często uczniowie: Ksienia Dragunska (1966), Oleg Bogajew (1970), Olga Muchina (1970), Wasilij Sigariew (1977) – to przedstawiciele pokolenia twórców, którzy najśmielej eksperymentują ze strukturą dramatu, najowocniej bawią się formą dramaturgiczną, najciekawiej „grają w dramat”. Lecz właściwie *novum* każdy z nich wprowadza na innym poziomie dzieła dramaturgicznego.

W Szypienkowskim *Z życia Kamikadze*, absurdalnej historii o 33 wylotach i zmartwychwstaniach tytułowego bohatera, rozprawiającego pomiędzy kolejnymi samobójstwami z Dowódcą Oddziału, Aktorem i swoimi kompanami na wszelkie tematy dotyczące życia, śmierci, teatru itp., autor obdarza poszczególne partie tekstu (zarówno wypowiedzi dialogowe, jak i monologi *dramatis personae*) tytułami, które często przybierają formę komentarzy odautorskich. Odnajdujemy tu takie frazy, jak: „1. Горящая расческа”, „47. Волнующая картина, направленная против провала”, „6. Чем это у тебя тут воняет?”, „7. Вентилятор”, „11. Театр теней”, „16. Зазуби ест не спеша и внимательно”, „19. Жидкость”, „22. Штука штуке о штуке”⁴, itp. Gra z kon-

³ E. Fuchs: *Śmierć postaci scenicznej*. Tłum. P. Konic. „Dialog” 1989, nr 11–12, s. 122.

⁴ А. Шипенко: *Из жизни Комикадзе*. В: Idem: *Из жизни Комикадзе. Дополнения и приложения Александр Соколянский*. Москва 1992, s. 268–332. Dalej strony z tego źródła podaję w nawiasie po cytowanym fragmencie.

wencją osiąga apogeum w momencie, gdy autor demonstruje opis słowny wszystkich 33 samobójczych lotów kamikadze, używając za każdym razem dokładnie tych samych sformułowań:

Документальные съемки. Черно-белое изображение. Японский истребитель врзается в американский эсминец. Конец фильма.

Из жизни Комикадзе, s. 322–327

Najciekawsze jest jednak to, że opisy owe poprzetykane są zaskakującymi odbiorcą, nieoczekiwanymi i nieuzasadnionymi samą strukturą dramatu zwrotami, hasłami oraz cytatami: „Есть многое на свете, друг Горацио, что неизвестно философии твоей”, „Все не таран!”, „Пропаганда насилия к добру не приводит”, „Иисус терпел, и нам велел”, „Ты записался добровольцем?”, „Так ему и надо!”, „Так им обоим и надо!”, „Не все коту масленица”, i wieloma innymi.

Zdarzenia, a właściwie pseudozdarzenia, które mają miejsce w tej sztuce, w żaden sposób nie pociągają za sobą konieczności wprowadzenia tego typu konstrukcji, co może być potwierdzeniem tezy, że dramaturg prowadzi misterną grę z odbiorcą, a ponadto igra z uświęconym obrazem teatru, który – jego zdaniem – porusza się pośród zastanych i nieprzydatnych w nowych czasach form⁵. Dlatego też, by wskazać nowe szlaki rozwoju dramatu, nie opiera Szypienko swych utworów na przemyślanej, uporządkowanej konstrukcji zdarzeń połączonych łańcuchem przyczyn i skutków. Nie konstruuje też napięcia dramatycznego, umieszczając punkt kulminacyjny sztuki w sposób tradycyjny. W zakończeniach utworów konstruuje sceny (i zawsze są to **sceny finałowe**), które rolę tego elementu dramatu odegrać mogą, aczkolwiek z naruszeniem wszelkich historycznie uświęconych zasad. Oto bowiem punktem zwrotnym w opisywanych historiach okazuje się zawsze śmierć bohatera czy bohaterów, którzy – zdaniem autora – są jacyś niemrawi, zalatujący brzydko, ogólnie – niezdolni do życia⁶. Po ich śmierci natomiast klimat sztuki zawsze ulega odmianie. Za przykład niech posłuży sztuka *La fünf in der luft*, bodaj najbardziej mroczna historia człowieka współczesnego, upodlonego przez warunki socjalno-bytowe do granic możliwości, popadającego w nałóg alkoholowy, beczeszczącego największe świętości, poniżającego swych najbliższych, historia *homo sapiens* pełzającego po podłodze we własnych fekaljach i rozmawiającego z zadomowionymi w jego komunalce karaluchami. Po zgonie sześćdziesięcioletniego Sierioży i Staruchy, jego matki, którym życie upłynęło na niekończących się awanturach wypełnionych inwektywami, widzimy ich nagle pogodnych, uśmiechniętych, jakby nieco młodszych podczas rozmowy o Bogu, o drogach do Niego prowadzących, o Jego miłosierdziu.

⁵ Zob. A. Шипенко: *Кризис? Какой кризис?* „Московский наблюдатель” 1991, № 12.

⁶ Ibidem.

Wyciszenie i zaduma są jednak, jak się wydaje, pobożnym życzeniem autora albo też marzeniem, fantazją odchodzących w zaświaty ludzi, ponieważ cała scena utrzymana jest w konwencji snu, przywidzenia. Ponadto nosi wyraźne znamiona autorskiego, ironicznego komentarza do opisanego skrawka współczesnej dramaturgowej rzeczywistości, o czym świadczy jedno krótkie zdanie umieszczone w didaskaliach tej sceny finałowej. Kiedy mężczyzna przenosi zmarłą kobietę z łóżka na stół i sam przy niej umiera, autor opatruje tę scenkę takim właśnie wyjaśnieniem: „Витязь и спасенная принцесса”, naigrawając się z uśmierconych przez siebie postaci.

Niepozbowiony sarkazmu dopisek autorski wiąże, jak już zostało powiedziane, twórczość Szypienki ze współczesną nam rzeczywistością pozaliteracką, sprawa, że jego teksty są komentarzem do sytuacji, które przyszło mu obserwować we własnym kraju, zanim zdecydował się wyemigrować do Niemiec⁷.

Wyraźna i niemal dosłowna obecność autora/podmiotu czynności twórczych w najnowszych dramatach rosyjskich (nie implikowana przez słowa i działania postaci, konstrukcję fabuły, lecz wyrażona *explicite* dzięki skonstruowaniu osoby pisarza-opowiadacza) staje się właściwie zasadą. W szeregu swoich tekstów Kolada i – pozostający pod nieskrywanym wpływem mistrza – jego uczeń Sigariw prezentują tzw. struktury prologowe, w których do głosu dochodzi fikcyjna postać narratora, opowiadacza czy swoiście – to znaczy bardzo współcześnie – rozumianego rezonera, wprowadzającego nas w świat przedstawiony. Czasem nawet dzięki stworzeniu takiej osoby dramaturdzy przenoszą swe rozważania na poziom meta. Najsprawniej czyni to, rzecz jasna, Kolada, doskonale władający technikami dramatopisarstwa, aktor, reżyser i wykładowca w szkole teatralnej w Jekaterynburgu.

Kreując w swych sztukach świat ludzi sfrustrowanych, osamotnionych i zagubionych w świecie przemocy, dzieciobójców, zwyrodnialców, świat ciągłych wojen, alkoholu i bezkarności, pisze szereg sztuk, w tym jednoaktówek, z których przywołać należałoby *Żółwicę Manię* jako przykład umieszczenia w strukturze dramatu osoby narratora-pisarza, obdarzonego kompetencjami autorskimi do rozporządzania elementami rzeczywistości fikcyjnej. Ira i Sława – młode małżeństwo – przeżywają poważny kryzys, grożący rozpadem związku. Przekonani o konieczności rozstania, postanawiają podzielić wspólnie zgromadzone dobra, w tym pięciusetletnią żółwicę Manię. I to właśnie ich pupil staje się przyczyną niezgody. Bohaterowie wszczynają awanturę, podczas której odkrywają swe ciemne strony, obnażają słabości. Obrzucają się wyziskami, ubliżają sobie, popełniają grzech świętokradztwa, rzucając Pismem Świętym. W efekcie – mimo usiłowań narratora, by okiełznać ich emocje – zupełnie już nie panują nad sobą. Opowiadacz zaś z poczuciem bezsilności strofuje samego siebie, że naraża odbiorców na tak nieestetyczne doznania:

⁷ Zob. wywiad z dramaturgiem opublikowany pod tytułem „Я стал немецким драматургом...”. „Театральная жизнь” 1999, № 9.

Фу-у-у-у-у... Отвел я душу. Ну-ну – больше не буду. А то – некрасиво, вы правы. Ведь „театр должен” итд.⁸

Świat przedstawiony zdaje się jednak żyć własnym życiem, uzyskując tak dużą autonomię, że mimo kolejnych prób złagodzenia tonu wypowiedzi *dramatis personae* (Kolada bowiem znów zapewnia czytelnika: „Нет, нет. Не будут они драться. И так наговорили бог знает чего. Не будут. Я ведь вам не »чернуху« какую-нибудь пишу. Так что не волнуйтесь”) nie udaje się dramaturgowi uciszyć ich i pojednać. Ostatecznie ucieka się więc do jeszcze innego chwytu. Obnażając swą niemoc w stosunku do rozwścieczonych bohaterów, obwieszcza czytelnikowi koniec sztuki:

Ой, ну их к лешему – mówі zdesperowany. – Не могу остановить. Они разошлись, не слушаются меня. Ну что мне делать? Ладно, я пишу тут слово „Конец”, а дальше – пусть они без меня. Правда, честное слово, я не управляю ими, не могу больше. Они ругаются как сапожник, а это так некрасиво и абсолютно против моих намерений, взглядов и принципов. Все. До свидания.

КОНЕЦ.

Черепаха Маня, s. 129

Utwór jednak wcale się nie kończy tak od razu, nie ustaje natychmiast także kłótnia małżonków. Następuje to dopiero wówczas, gdy przemówi do nich ich ulubiona żółwica. Ira i Sława, zdziwieni, ale i zawstydzeni, opamiętują się i przełamują niechęć do siebie, burzą mur nienawiści, jaki całe życie budowali. Kończą się wyzwiska, cichną podniesione głosy i rozbrzmiewa głos narratora, który pełen jest nadziei, że dni bez przysłowiowej „czernuchy” wkrótce nadejdą, że skłóceni pojedną się, nienawidzący – wybaczą sobie, że – innymi słowy – świat nas otaczający stanie się lepszy.

Kategorię podmiotu tekstowego wprowadza do dramatu także Ugarow. Jednak tym razem rozważania metaliterackie pisarza włożone zostają w usta jednej z postaci – literata, jak możemy się domyślać, na dodatek tożsamego z autorem tekstu – która jednak nie uczestniczy w działaniach *dramatis personae*, lecz stoi z boku, komentując na bieżąco ich poczynania.

W *Oberwańcu*, bo o tej sztuce mowa, dramaturg przedstawia historię tytułowego „oberwańca” życiowego Loszy i jego przyjaciela, także „obszarpanego” przez los, Koli oraz powołuje do literackiej egzystencji Kogoś. Niezwykle trudno przekazać w kilku prostych słowach treść utworu, ponieważ

⁸ Н. Коляда: *Черепаха Маня*. В: Idem: „Перидская сирень” и другие пьесы. Екатеринбург 1997, s. 121. Dalej strony z tego źródła podaję w nawiasie po cytowanym fragmencie.

stanowi on zbiór scen, w których mężczyźni spotykają się z Nataszą i z Nią, prowadząc tajemnicze rozmowy. Z rozmów tych wynika, że wszyscy są z sobą powiązani, że łączą ich romanse, a może jakieś podejrzane interesy. To, co można podkreślić z całą pewnością, to fakt, że Ktoś towarzyszy im zawsze. Za każdym razem obserwuje ich i nie może się powstrzymać od komentarzy. Emocjonalny stosunek do bohaterów, jaki przejawia skonstruowana przez autora postać, zdaje się tylko potwierdzać wyznanie Kogoś, zamieszczone na początku sztuki:

[...] я сам был среди участников описанной треугольным почерком истории, которая в действительности произошла в моей жизни.⁹

Ale to jeszcze nie koniec Ugarowskiej „gry w autorstwo”¹⁰. Wynurzenia Kogoś na temat pochodzenia opowiadanej historii wskazują wyraźnie, że ktoś inny podesłał mu tę historyjkę spisana w dwu szkolnych zeszytach, gdzieś pomiędzy notatkami „z Niekrasowa” i przepisami ruchu drogowego. Próba uwiarygodnienia przedstawianych postaci i ich kolei życiowych i jednoczesna chęć zdystansowania się do niemiłych – i w odczuciu Kogoś prawdopodobnie już zafałszowanych – wspomnień zdominuje zachowanie, sposób bycia tego dramaturgicznego konstruktu. Ktoś bowiem tłumaczy się dalej odbiorcy:

И я свидетельствую, что все здесь, от Некрасова до дорожного движения, все здесь ложь!... Все, от Некрасова до гаишных правил! Подмена и шулерство!...

Оборванец, s. 28

W zasadzie wszystkie utwory Ugarowa są takim właśnie „dramaturgicznym szulerstwem”, ponieważ pod względem konstrukcyjnym właściwie nie przypominają scenopisarstwa. Króluje w nich statyka, jako że częściej odnajdziemy tu wewnętrzne rozważania, refleksje na temat życia w ogóle, skomplikowanej natury człowieka, ścierania się racjonalnego rozumienia świata z niezwykle emocjonalnym podejściem do niego. Gra emocji, doznań człowieka nieustannie odkrywającego jakieś prawdy o sobie i o swej egzystencji, najczęściej młodego, dojrzewającego psychicznie i fizycznie pokolenia, ludzi wchodzących w dorosłość jest siłą napędową teatru Ugarowa. Krytycy mówią o nim ponadto, że z wielką wirtuozerią prowadzi wszystkie opisy sytuacji i tła rozmów, których świadkami jesteśmy, czytając jego sztuki. W ten sposób dokonuje się jego „gra w dramat”, udawanie tekstu scenicznego, zabawa z tradycyjną formą dramatu.

⁹ М. Угаров: *Оборванец*. „Драматург” 1994, № 3, s. 28. Dalej strony z tego źródła podaje w nawiasie po cytowanym fragmencie.

¹⁰ Używam określenia Olgi Bogomołowej. Zob. О. Богомолова: *Кукольный дом. Михаил Угаров и его пьесы*. „Современная драматургия” 1996, № 3.

Pisarz w ramach dyskursu niedialogowego zamieszcza prozatorskie opisy przestrzeni pełne metaforycznych określeń, ozdobników językowych, tchnące niemal liryzmem, czasem wręcz jakąś poetycką muzyką. Takie fragmenty są niewątpliwie swoistymi dziełami sztuki, swego rodzaju miniaturami sztuki narracyjnej. Ponadto kawałki prozy w dramatach są zwykle nieprzekładalne na język teatru, ponieważ podczas transformacji ich „uroda” ulega zatraceniu. Ugarow nie zraża się tym jednak nawet w najmniejszym stopniu. Zamiast prezentować jakieś obawy, w bardzo ciekawy sposób wprowadza nas w obręb swoich prozatorskich, dokładnych, niezwykle szczegółowych, zestawionych z ogromną pieczołowitością charakterystyk. Zawsze umieszcza zdanie wstępne, dla przykładu: niewielki pokój skromnie urządzony w takim czy innym stylu. I dopiero potem rozwija swoje narratorskie talenty (tak właśnie opisuje gabinet protagonisty w *Gazecie „Inwalida Rosyjski” z 18 lipca...* albo w *Zielonych policzkach kwietnia* łąkę, porośniętą mnóstwem kolorowych kwiatów, ziół i innych roślin, które – jak się wydaje – doskonale zna, albo wierzbę płaczącą, która samoistnie, bez podmuchu wiatru porusza delikatnie swoimi listkami, odsłania spód liści, sprawiając wrażenie, że cała się mieni).

Wspomniany Ktoś, któremu powierzona została funkcja przewodnika po fikcyjnym świecie przedstawionym, oprowadzając nas po nim, snuje udziwione rozważania często mające – jak już zaznaczono – metaliteracki charakter. Bo jakże inaczej potraktować jego komentarz do zamieszczonego dalej opisu dymu z papierosa Loszy, opisu umieszczonego przez Ugarowa przewrotnie w tekście pobocznym, wydzielonym kursywą:

Дым от его сигареты пошел колечками и ленточками. Он слоился над его головой в три пласта, а вернее – в два с половиной. Потому что нижний – какой-то нечеткий, в мутными размывами и большими дырами. Но два верхних – ровные и аккуратные.

Оборванец, s. 37

Oczywisty jest więc tutaj fakt, że uwagi odautorskie tak pomyślane nie noszą znamion tradycyjnie rozumianego tekstu informacyjnego, uzupełniającego naszą wiedzę o świecie otaczającym bohatera. Są wyraźną grą z tradycyjną funkcją didaskaliów określaną przez poetyki klasyczne, normatywne, nie przystającą jednak do teatru współczesności. Tym bardziej że ten tekst poboczny nie pozostaje bez wspomnianego komentarza Kogoś.

Ремарки редко замечают – пероруже тенже, – их часто вычеркивают из роли артисты, а зря. Особенно если задуматься о том, кто их пишет... Он невидим, он никто, но он свидетель всему и очевидец.

Оборванец, s. 37–38

* * *

W nieco zawoalowany sposób prowadzą więc współcześni dramaturdzy swą kampanię o nowy dramat, wolny od wszelkich uciążliwych ograniczeń. Walczą o to, by dzieła, jakie tworzą, stanowić mogły wreszcie samoistny byt, by jako takie zupełnie autonomiczne wytwory kultury je postrzegać. Przez lata wszak wiązano dramat z teatrem i w takim aspekcie, czysto teatralnym, najczęściej go opisywano. Okazuje się jednak, że niektóre ze współczesnych tekstów dramatycznych prowokują do tego, by opisywać je tylko i wyłącznie w tekstowej, *stricte* dramaturgicznej płaszczyźnie. Łatwiejsza, a czasem i bezpieczniejsza (ze względów estetycznych na przykład) jest bowiem ich percepcja wzrokowa. Pewne treści i eksperymenty tekstów dramatycznych przyswajalne są lepiej podczas lektury aniżeli w czasie przedstawienia. Nie przekreśla to jednak absolutnie ich szans na zaistnienie na deskach scen teatralnych.

Należy jednak zauważyć, że ze względu na odchylenia od tradycyjnych konstrukcji dramatycznych współczesne sztuki sprawiają wrażenie mniej scenicznych, mniej teatralnych, właśnie udających dramat. Rzecz jasna, w większości przypadków to tylko złudzenie. Sceniczność dramatu tkwi w nim zawsze potencjalnie, a od ludzi teatru zależy, w jakim stopniu ów potencjał zostanie wyłuskany z tkanki tekstu i wykorzystany do budowy spektaklu.

Niemale problemy z przeniesieniem dramatu na scenę miewają reżyserzy przedstawień według sztuk Oli Muchiny czy Ksieni Dragunskiej. W ich dorobku pisarskim znajdują się bowiem także takie utwory, w których gra z odbiorcą rozpoczyna się na poziomie wzrokowego kontaktu z ich dziełami. Za egzemplifikację tych tendencji niech posłuży *Ju* (zresztą dokładnie taki sam schemat spotykamy w sztuce *Tania – Tania*). Jak w przypadku każdego z omawianych tu tekstów, i tym razem trudno w kilku prostych słowach przekazać zawartość treściową utworu, na plan pierwszy bowiem wysuwają się nie postaci, wydarzenia, sytuacje, lecz uczucie miłości. Między bohaterami – kilkoma parami, czasem małżeństwami – rodzą się nieoczekiwane płomienne, acz niedopuszczalne uczucia, niszczące ich stałe związki. Pociąga to za sobą wiele uniesień, ale także niemało nieszczęść, prób zabójstw i samobójstw. Sztuka nie tworzy zwartego obrazu, jest raczej projekcją różnorodnych stadiów uczucia, chaotyczną, nielogiczną, a przez to często zaskakującą mozaiką nastrojów.

Zdziwienie jednak wywołuje zamieszczenie w tekście zdjęć przedstawiających konkretne osoby dramatu w różnych sytuacjach z ich życia. Fotografie zawsze są opisane, opatrzone komentarzami z użyciem dosłownych fraz wypowiedzianych przez *dramatis personae* w tekście głównym. Fragmentami, wycinkami, strzępami replik postaci gra Muchina w jeszcze inny sposób. Wyróżnia je wersalikami w tekście pobocznym, jako odautorskie komentarze, albo też powierza im funkcję śródtytułów kolejnych części-obrazów sztuki.

Pisarka tym samym nie pozostawia wątpliwości, że do pełnej recepcji dzieła konieczna jest lektura jej tekstu, zetknięcie z wariantem graficznym sztuki. Przede wszystkim dlatego, że zgodnie z intencją samej autorki właśnie dzięki takim uduźnieniom graficznym dramat jest o wiele bardziej nośny semantycznie i emocjonalnie.

Zabawa z tekstem dramatycznym we współczesnym scenopisarstwie rosyjskim przybiera – jak widać – różnorodne kształty. Nie ulega jednak wątpliwości, że chęć wyzwolenia się z okowów tradycjonalizmu rodzi teksty ciekawe, nie tyle pod względem rozwiązań treściowych, ile w kwestii poszukiwań formalnych.

Zupełna rezygnacja z akcji i zdarzeniowości, zastąpienie ich opisem chwili, tudzież przeniesienie „dziania się” w obręb tekstu pobocznego – wszystko to stanowi o nowatorskim podejściu przywołanych dramaturgów do sztuki teatru. Wprowadzenie kategorii narratora i wszelkie inne zabiegi służące zacieraniu granic rodzajowych mają także za zadanie zbliżyć ten rodzaj twórczości do tekstów postmodernistycznych, w których od treści zdecydowanie ważniejsza jest forma, i nie chodzi o doszukiwanie się jakiejś spójności oraz jedyne prawdziwego sensu, a raczej o grę wieloma sensami, różnymi, często sprzecznymi.

Intencjom najmłodszego pokolenia dramaturgów przyświeca więc wspomniany już tutaj nadrzędny cel: gra z konwencją, dialog z tradycją dramaturgiczną, literacką, kulturową w ogóle. I wydaje się, że najnowsze scenopisarstwo zaczyna śmiało i odważnie wchodzić na tę drogę i konsekwentnie realizować takie właśnie zamierzenia.

Лидия Менсовска

„Игры в драму” в современной русской драматургии

Резюме

Статья является попыткой указать самые интересные формальные эксперименты представителей молодого поколения русских драматургов.

Благодаря смелым новациям на уровне конструкции субъекта, сюжета, главного текста и ремарок творчество Алексея Шипенко, Николая Коляды, Михайла Угарова, Ксении Драгунской, Ольги Мухиной вписывается в контекст широко понимаемых постмодернистских литературных тенденций. Изменения в области драматургического жанра, наблюдаемые в названных произведениях, позволяют даже определить деятельность драматургов как своеобразную „игру в драму”, опирающуюся на переосмысление драматургических традиций и театральных конвенций.

LIDIA MIĘSOWSKA

“Drama game”
in the modern Russian dramaturgy

S u m m a r y

The article is an attempt at presenting the works of the young generation of Russian writers who try to embed the most modern theater literature in the frames of widely comprehended postmodernism. The eccentricities that are admitted by Nikolai Kolada, Michail Ugarov, Alexiei Shipienko, Olga Muchina, Xenia Dragunskaja in the field of dramaturgic form, allow a characterization of their works as a peculiar “drama game” that is based on a game, a play with dramaturgic tradition and theatrical conventions.